

THODE

VIOLON

Par

MM.<sup>RS</sup> BAILLOT, RODE

ET KREUTZER

*Membres du Conservatoire de Musique.*

RÉDIGÉE

Par

BAILLOT.

*Adoptée par le Conservatoire.*

*Pour servir à l'Etude dans cet établissement.*

PRIX 24.<sup>fr</sup>

*Gravé par M.<sup>de</sup> Le Roy*

A PARIS

Chez J. BAELT M.<sup>d</sup> de Musique rue St Honoré N° 125, au mont d'or,  
entre la rue des poulies et la maison d'Aligre.

Et Pénitenc. du Théâtre de l'opéra Comique, rue Favart N° 461.



## CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

### ARRÊTÉS RELATIFS À L'ADOPTION D'UNE MÉTHODE DE VIOLON.

Le 13 germinal an 9.

Aux termes du Règlement du Conservatoire, une Commission spéciale, composée des Citoyens : Baillot, Blasius (Pierre), Blasius (Frédéric), Catel, Chérubini, Grasset, Guénin, Kreutzer, Labrousse et Rode, s'est réunie le 13 germinal an 9, à l'effet de procéder à la formation d'une Méthode de Violon, pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique.

Les citoyens Baillot, Kreutzer et Rode, ont été désignés pour préparer ce travail.

Le 25 pluviôse an 10, le citoyen Baillot a présenté à la Commission la rédaction d'une Méthode de Violon. Ce travail examiné avec le plus grand soin a été adopté.

Le citoyen Grasset, membre de la Commission, a été chargé d'en faire le rapport à l'Assemblée générale.

Les membres de la Commission.

P. BLASIUS, KREUTZER, LABROUSSE, GUÉNIN, GRASSET,  
CATEL, CHÉRUBINI, BAILLOT.

### ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Le 5 ventôse an 10.

Le Rapporteur de la Commission spéciale chargée de la formation de la Méthode de Violon, présente à l'Assemblée cet ouvrage rédigé par le citoyen Baillot, et revêtu de l'approbation de la Commission.

Lecture de la Méthode est faite par le citoyen Baillot; l'Assemblée générale l'adopte à l'unanimité.

SARRETTE Président.

### LE DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Vu l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique, le 5 ventôse an 10, et aux termes de l'Article 5 du titre 14 du Règlement.

Arrête.

La Méthode de Violon, rédigée par le citoyen Baillot, et adoptée par les membres du Conservatoire, servira de base à l'enseignement dans les classes du Conservatoire de Musique.

SARRETTE.



# METHODE DE VIOLON

## INTRODUCTION.

Comme il s'agit ici de l'instrument devenu le plus universel, de celui qui par son utilité se trouve entre les mains du plus grand nombre de musiciens, il est nécessaire de faire connaître aux élèves tout ce qui peut leur en donner une idée juste, et les déterminer à lui conserver le rang qui lui appartient.

### ORIGINE DU VIOLON.

On présume qu'il était connu dans les tems les plus reculés. On voit sur des médailles antiques, Apollon représenté jouant d'un instrument à trois cordes et semblable au Violon. (1) Que ce soit au dieu de l'harmonie qu'on doive attribuer l'invention de cet instrument, ou qu'il ait une autre origine, on ne peut lui refuser quelque chose de divin.

Les anciens jouaient de plusieurs instrumens avec une espèce d'archet (2); on a cessé depuis plusieurs siècles d'en faire usage, et la trace s'en est perdue.

La forme du Violon a beaucoup de rapport avec celle de la lyre, et donne à croire qu'il n'est autre chose qu'une lyre perfectionnée, qui réunit à la richesse des modulations, l'avantage si grand de prolonger les sons, avantage que n'avait point la lyre.

C'est sous le règne de Charles IX. que le Violon fut introduit en France. Il y a plus de 260. ans qu'on ne change plus rien à sa structure (3) et qu'on lui conserve cette simplicité qui augmente le prestige de ses effets.

### SA NATURE ET SES RESSOURCES.

Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves, plus de trente deux notes du grave à l'aigu, et pour offrir toutes les ressources qu'exigent le chant et la variété des modulations. Au moyen de l'archet qui met les cordes en vibration et qui peut en faire parler plusieurs à la fois, il réunit le charme de la mélodie à celui des accords. Son timbre qui joint la douceur à l'éclat, lui donne la prééminence et l'empire sur tous les autres, et par le secret qu'il a de soutenir, d'enfler et de modifier les sons, de rendre les accens de la passion comme de suivre tous les mouvemens de l'âme, il obtient l'honneur de rivaliser avec la voix humaine.

### DES DIFFÉRENS CARACTÈRES.

Cet instrument, fait par sa nature pour régner dans les concerts et pour obéir à tous les élans du génie, a pris les différens caractères que les grands maîtres ont voulu lui donner: simple et mélodieux sous les doigts de CORELLI, harmonieux, touchant et plein de graces sous l'archet de TARTINI, aimable et suave sous celui de GAVINIËS, noble et grandioso sous celui de PUGNANI, plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime entre les mains de VIOTTI, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec énergie et avec cette noblesse qui convient autant au rang qu'il occupe qu'à l'empire qu'il exerce sur l'âme.

(1) Charles. Cours d'Acoustique.

(2) Rousseau. Diction: de Musique.

(3) Charles. Cours d'Acoustique.



Il semble avoir suivi la gradation du concerto qui n'était d'abord qu'une espèce de symphonie, qui devint ensuite un morceau de chant orné de traits brillans, et dont les accompagnemens n'étaient que les simples accoustiques, et qui prit enfin cette marche imposante et susceptible de si beaux effets, où l'orchestre prépare l'auditeur par une introduction qui porte avec elle la couleur du sujet: l'harmonie vient alors embellir et décider le caractère des chœurs dont s'empare bientôt à lui seul le Violon avec lequel la symphonie revient se fondre comme pour suivre l'élan qu'il a donné, se prêter à tous ses mouvemens et multiplier ses moyens sans nuire à ses effets.

Pour en venir à ce point, il a fallu franchir les barrières qu'opposait la routine, et mettre des beautés de sentimens à la place de ces beautés de convention qui pouvaient surprendre l'admiration au moyen de la difficulté vaincue, mais qui ne présentaient rien à l'imagination, n'avaient jamais été jusqu'à l'âme et n'avaient fait qu'amuser l'oreille: ce fut à la fois l'ouvrage du génie et du goût.

Le génie, ce don du ciel que l'on reçoit en naissant, est toujours accompagné dans les arts d'une profonde sensibilité et d'une force de conception qui l'oblige à sortir du cercle ordinaire; pour rendre tout ce qu'il sent, pour peindre tout ce qu'il voit, il lui faut employer des expressions jusqu'alors inconnues, il se fait un langage qui commence souvent par n'être pas compris, mais qui bientôt devient intelligible pour tout le monde, car ses élémens se trouvent dans le cœur humain; il imagine, il crée, il fraye une route nouvelle; il recule les bornes de l'art, il donne l'élan à son siècle, et sert de modèle à la postérité.

Mais c'est peu que le génie ait produit de nouveaux moyens d'expression, s'il ne reste pas dans de sages limites son but est manqué; il faut que le bon goût le guide et l'arrête à propos. S'il est dans la musique beaucoup de choses qui tiennent au langage du siècle, aux mœurs et même à la mode, et qui établissent des nuances très fortes dans le beau idéal, il y en a bien plus sans doute qui tiennent au cœur humain et qui portent avec elles un caractère tellement prononcé que le tems n'y peut rien changer. Non les effets de la musique ne sont point une illusion de nos sens! non ce n'est point un art frivole que celui qui produit des sensations si profondes et si durables! nous avons de la musique de plus d'un siècle qui fera couler les larmes de nos enfans comme elle a su émouvoir le cœur de nos pères: la justesse de son expression lui conserve tout son pouvoir; que cette expression soit vague ou déterminée, elle a des convenances que le goût fait observer, et sans lesquelles le charme est détruit: c'est à lui qu'il appartient donc de diriger l'exécution qui doit traduire fidèlement toutes les intentions du compositeur, mais qui ne fait que défigurer les productions du génie lorsqu'elle n'est pas guidée par le sentiment éclairé des convenances.

Pour se former le goût, l'artiste doué d'un esprit droit et d'une imagination ardente doit consacrer sa vie à la recherche de cette perfection idéale dont il est si beau d'approcher. Adoptant pour règle du vrai beau tout ce qui sait toucher le cœur et élever l'âme, il se laisse aller à ses impressions tout en se défiant de son enthousiasme; le concours des ouvrages de différens genres et de différens pays éclaire peu à peu son jugement, et lui fait connaître qu'il faut que le goût accompagne toujours le génie pour attacher longtems: foulant aux pieds ces petites passions qui n'ont jamais enfanté que de petits talens, il va chez ses voisins pour y puiser à de nouvelles sources de connaissances dont il revient enrichir sa patrie: avide de choses nouvelles, curieux de tout ce qui peut aggrandir ses idées, il accueille l'étranger avec ce sentiment de fraternité que donne l'amour des arts, et cet empressement qui tient au désir d'apprendre: trop sensible et trop fier pour être jaloux, il regarde comme une conquête pour l'art le succès d'un nouveau talent, et ne connaissant que la noble émulation, il fait de ses rivaux, ses amis.

Loin de nous pour jamais ces misérables disputes où les préjugés s'opposaient aux succès comme aux progrès des lumières! où l'on marquait de la haine à ses antagonistes dans un art fait pour rapprocher tous les cœurs! que peuvent avoir de commun ces honteuses querelles et cette touchante mélodie, cette harmonie auguste qui nous élèvent l'âme! l'amour du beau doit l'emporter sur tout et régner seul chez un artiste: exempt des préventions qui ne manqueraient pas d'égarer son jugement, il acquiert ainsi la faculté de tout entendre, de tout sentir, de tout comparer, et de se pénétrer de ce sentiment des convenances auquel la nature dispose, mais dont l'expérience et la réflexion donnent seules les moyens de faire l'application.

— Voilà pour la métaphysique de l'art.

Quant au mécanisme du Violon, de cet instrument si difficile, sur lequel le moindre écart entraîne les plus grands défauts, on ne saurait trop en recommander l'étude aux élèves; c'est par un travail réfléchi sur les principes de cette méthode qu'ils pourront non seulement vaincre toutes les difficultés, mais encore avoir à leur disposition le plus de moyens matériels pour donner à leur jeu la force d'expression dont il peut être susceptible.

Avant d'en venir à l'expression, il faut qu'ils se livrent entièrement à l'étude du mécanisme pour se le rendre tellement familier qu'ils n'aient plus à y revenir, plus à y penser par la suite: qu'ils soignent leur attitude, pour avoir de la grace et de laplomb dans le maintien; qu'ils prennent la plus grande attention aux mouvemens des doigts et de l'archet, pour avoir de la souplesse et de la netteté, qu'ils ne se lassent point de faire des gammes, pour obtenir de la justesse dans l'intonation, mérite si rare et si nécessaire et sans lequel on doit renoncer à jouer d'un instrument: qu'ils travaillent les différens exercices à toutes les positions, pour connaître le manche du Violon: qu'ils



habituent leurs doigts aux trilles et aux brises, pour avoir du brillant dans la main gauche; qu'ils fassent une étude particulière de la division de l'archet, pour bien diviser les trois principaux accens, et exécuter de la musique, et qu'ils exercent les différens coups d'archet, pour mettre de la variété dans l'exécution et multiplier les accens; qu'ils s'attachent enfin à soutenir des Rondes, à les enfler, à les diminuer, afin de tirer de l'instrument un son plein et moelleux, et d'avoir les ressources du fort, du piano, du crescendo, en un mot toutes les nuances qui sont les premiers élémens de l'expression.

Ces difficultés une fois vaincues, le talent/prenant succède à l'art, et devient tout ce qu'il peut être.

## PREMIERE PARTIE.

### DU MECANISME DU VIOLON.

Cette partie traite 1<sup>o</sup> de la tenue du Violon et de l'archet, et de l'attitude en général. 2<sup>o</sup> des mouvemens des doigts et de l'archet. 3<sup>o</sup> de l'intonation. 4<sup>o</sup> de la connaissance du manche. 5<sup>o</sup> des agrémens du chant. 6<sup>o</sup> de la division de l'archet. 7<sup>o</sup> de la variété de l'archet. 8<sup>o</sup> du son et des nuances. 9<sup>o</sup> des accens.

## ARTICLE PREMIER.

### TENUE DU VIOLON.

Le Violon doit être placé sur la clavicle, retenu par le menton du côté gauche de la queue, un peu incliné vers la droite, soutenu horizontalement par la main gauche, et de manière à ce que l'extrémité du manche se trouve devant le milieu de l'épaule.

## ARTICLE II.

### TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS GAUCHE.

La partie inférieure de la jointure du ponce et celle de la troisième jointure de l'index doivent soutenir le Violon, et ne le serrer que très peu et seulement pour l'empêcher de toucher à la partie de la main qui joint le ponce à l'index.

Il faut éloigner du manche, mais sans raidir le poignet, la paume de la main, pour que les doigts puissent tomber d'aplomb sur les cordes.

Le bras doit être dans une position naturelle et de manière à ce que le coude soit verticalement sous le milieu du Violon.

## ARTICLE III.

### TENUE DE L'ARCHET.

L'archet doit être soutenu par tous les doigts; on aura soin de placer le côté et le bout du ponce contre la hausse et en face du doigt du milieu. La baguette



doit être posée sur le milieu de la deuxième phalange de l'index. Il faut éviter de séparer ce doigt des autres qui doivent être dans une position naturelle, c'est-à-dire, qu'il ne faut ni plier, ni tendre.

On doit maintenir la baguette inclinée vers la touche, et l'archet doit toujours être parallèle au chevalet. Cependant pour éviter de tendre le bras en avant, et de couper ainsi la corde de travers dans le sens le plus nuisible à la pureté du son, il y a des cas où l'on peut donner à la pointe de l'archet une légère inclinaison en avant, afin d'avoir en même temps plus de force dans ceux des traits qui se font de la pointe.

On posera le bout de l'archet au dessus du rond des anches du Violoncelle ou l'approchera plus ou moins du chevalet selon qu'on voudra tirer plus ou moins de son.

## ARTICLE IV.

### TENUE DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

Il faut tenir la main un peu arrondie de manière à ce qu'elle soit plus haute que la baguette. Il est nécessaire de retirer légèrement le poignet vers le menton lorsqu'on commence une note depuis le talon de l'archet, mais on évite d'oublier cette position qui n'est au contraire indiquée que pour donner de la grâce au développement du bras, et principalement pour que la direction de l'archet ne change jamais.

On doit laisser au bras toute sa souplesse et avoir soin de ne point lever ni baisser le coude; le poignet et l'avant bras se porteront d'eux mêmes un peu plus haut pour atteindre les cordes basses, c'est à dire les sons les plus graves, et se remettront ensuite dans la position la plus naturelle lorsqu'on jouera sur la chanterelle.

## ARTICLE V.

### MOUVEMENTS DES DOIGTS DE LA MAIN GAUCHE.

Il faut laisser tomber avec souplesse le milieu et le bout du doigt sur la corde, en le levant assés pour lui donner un léger élan.

On doit lever les doigts et les appuyer avec la plus grande égalité; il faut que leur appui sur la corde l'emporte généralement sur celui de l'archet, et qu'il soit au moins égal lorsqu'on joue très fort.

Dans les gammes ascendantes, on les laissera posés successivement; dans les gammes descendantes, on n'en lèvera qu'un à la fois.

## ARTICLE VI.

### MOUVEMENTS DE L'ARCHET. DE LA MAIN ET DU BRAS DROIT.

On doit employer l'archet d'un bout à l'autre; on parlera plus loin de toutes les exceptions à cette règle générale.

C'est principalement le petit doigt qui soutiendra tout le poids de l'archet lorsque la hausse sera près du chevalet; à mesure qu'elle s'en éloignera le petit doigt cessera de soutenir la baguette et restera simplement posé dessus sans la moindre rigidité ainsi que les autres.

Il faut que la main soit dans la même position au commencement ou à la fin de l'archet, pour que la baguette reste un peu inclinée, comme nous l'avons dit, et pour que la corde soit toujours coupée dans la même direction.

L'avant bras seul suivra le mouvement de la main et se repliera un peu en approchant du chevalet.

L'arrière bras ne doit point avoir de mouvement direct, et ne doit participer en rien, non plus que le coude aux mouvements de l'archet dont toute la force viendra seulement de l'index, du poignet et du poignet.

### EXERCICE DU BRAS DROIT, sur les 4 cordes à vide.



On fera cet exercice lentement jusqu'à ce que les mouvements du bras soient tellement bien dirigés qu'on puisse le faire plus vite sans inconvénient.

N<sup>o</sup> On conçoit que si l'élève est encore très petit, il ne pourra employer son archet jusqu'à la pointe sans en changer tout à fait la direction en le tirant en arrière. C'est au maître à lui faire employer une longueur d'archet proportionnée à celle de son bras, et même à lui placer le Violon d'une manière également conforme à la petitesse de son bras, c'est-à-dire à lui faire tenir le menton du côté droit de la queue du Violon. Mais s'il se sert d'un petit Violon, il faudra qu'il observe alors la tenue prescrite par l'Article 1<sup>er</sup>.

## ARTICLE VII.

### EXERCICE DE LA MAIN GAUCHE.

### EXERCICE DE LA MAIN GAUCHE.

Pour être assuré que la main gauche est bien placée, que chaque doigt est posé sur la corde et sur une seule corde, on fera cet exercice en ne levant qu'un doigt à la fois et laissant tous les autres posés.





## ARTICLE VIII.

### DE L'ATTITUDE EN GÉNÉRAL.

Il ne suffit pas que le Violon et l'archet soient posés comme on vient de l'indiquer, il faut de plus que l'attitude du corps et celle de la tête se trouvent d'accord avec cette pose et tendent à la maintenir. Une attitude noble et aisée favorise le développement de tous les moyens, permet à la grace d'accompagner les mouvements des doigts et de l'archet, et augmente ainsi le charme de l'exécution.

Il est donc essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute. L'épaule gauche avancée le moins possible, le corps d'aplomb et soutenu par le côté gauche afin que le côté droit soit dégagé et que le bras puisse agir avec la plus grande liberté sans donner aucun mouvement au reste du corps.

On évitera enfin de mettre dans son attitude ou une recherche affectée qui deviendrait ridicule, ou une négligence qui nuirait à la grace et qui ne pourrait que dégrader le premier des instruments.

#### OBSERVATIONS.

Il ne faut point s'attacher à tirer ou à pousser l'archet à telle ou telle note, ce qui ne ferait que gêner tous les mouvements et donner au jeu une régularité monotone. Il suffit d'avoir soin de tirer l'archet quand la phrase commence avec la mesure, dans les notes longues du chant, et en général à tous les repos, et de le pousser quand la phrase commence en levant, ainsi que dans les trilles qui terminent une phrase.

Il est à propos d'habituer l'élève à juger par lui-même si la note qu'il fait est juste ou fautive, et dans le cas qu'elle soit fautive, si elle n'est pas trop basse ou trop haute afin qu'il puisse se corriger sans autre secours que celui de ses propres oreilles lesquelles se perfectionneront moyennant cette habitude. (1)

Dans les leçons qui suivent, il y en a que beaucoup d'élèves ne pourront pas jouer, à cause de la petitesse de leurs doigts qui ne leur permettra pas d'atteindre plus loin que la troisième ou quatrième position. C'est en vain à choisir les leçons suivant la capacité et les moyens de l'élève.

(1) Tiré de la Méthode de Chant, du Conservatoire de Musique.

#### REMARQUE.

Les Barres des Gammes dans les leçons suivantes ont été faites par le Citoyen CHÉRI BINI.

1<sup>re</sup> POSITION 9

SOL  
Majeur.

RE  
Majeur.



Les gammes sont toutes en deux parties, savoir : la première, qui est la plus facile, et la seconde, qui est la plus difficile. Quand on joue les gammes, il faut se souvenir en général des notes, et de la position des gammes, ou le caractère de la basse exige que le mouvement soit un peu accéléré, le maître les distinguera facilement.

PREMIERE POSITION. (a)

La  
Majeur.

2<sup>e</sup> corde.

La  
Mineur.

(\*) N<sup>o</sup> 100. Les Basses des Gammes complètes, en sept dièses, sont en F# et C#.

1. POSITION.

II

Ma  
Majeur.

Ma  
Mineur.

Ma  
Majeur.



## I. POSITION

Musical score for I. POSITION, page 12. The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system is labeled 'Majeur' (Major) in the bass staff. The second system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The third system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The fourth system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The fifth system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The sixth system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The seventh system is labeled 'Majeur' in the bass staff.

## II. POSITION

Musical score for II. POSITION, page 13. The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system is labeled 'Majeur' (Major) in the bass staff. The second system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The third system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The fourth system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The fifth system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The sixth system is labeled 'Majeur' in the bass staff. The seventh system is labeled 'Majeur' in the bass staff.



I. POSITION

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur

Majeur



## V. POSITION

Handwritten musical score for Violoncello (V. POSITION). The score is written in 2/4 time and consists of 16 measures. The first system (measures 1-4) is marked 'Minor' and features a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows a change in texture with more sustained notes in the right hand. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

## I. POSITION

Handwritten musical score for Violoncello (I. POSITION). The score is written in 2/4 time and consists of 16 measures. The first system (measures 1-4) is marked 'Minor' and features a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows a change in texture with more sustained notes in the right hand. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



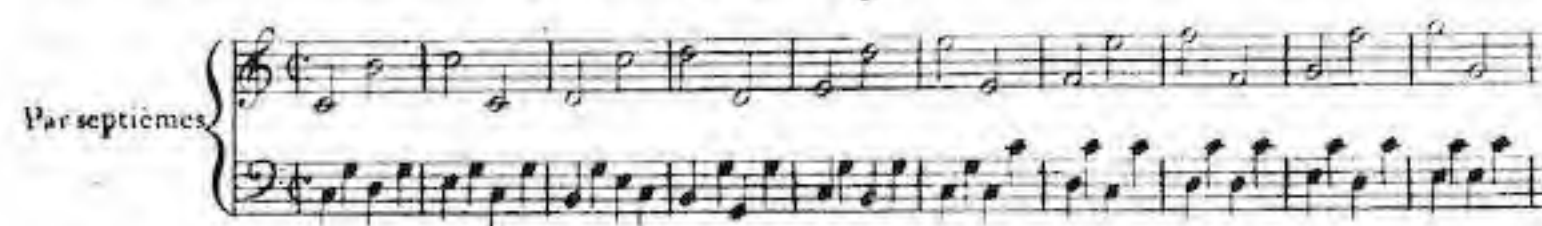
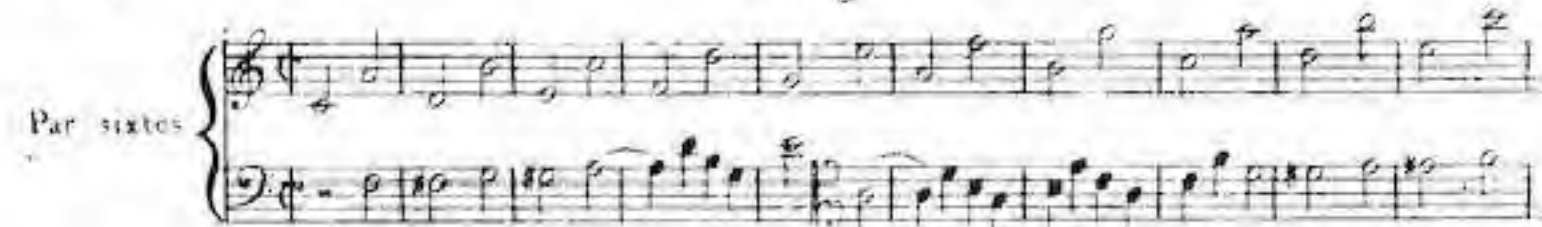
C POSITION

Handwritten musical score for page 15, titled "C POSITION". It contains three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled "Majeur" (Major) and the second "Mineur" (Minor). The third system is labeled "Majeur" and "Mineur". The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

C POSITION

Handwritten musical score for page 16, titled "C POSITION". It contains three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled "Majeur" (Major) and the second "Mineur" (Minor). The third system is labeled "Majeur" and "Mineur". The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.







I. POSITION

et 2

Musique

LA 7

Musique

Gammes par secondes.

Toutes les fois qu'on changera de corde, on le fera sans lever l'archet, quelque soit l'intervalle d'un son à l'autre.

I. POSITION

II

Par tierces

Par quarts



1. POSITION  
 No. 100 - 1000 - 1000 - 1000 - 1000

(BAILLOT)

## 1. POSITION



## DEUXIEME POSITION

Musical score for the second page, titled "DEUXIEME POSITION". It consists of eight systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

## II. POSITION

Musical score for the third page, titled "II. POSITION". It consists of eight systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).



II<sup>e</sup> POSITION.

Handwritten musical score for page 28, titled "II<sup>e</sup> POSITION." The score is written for piano and features eight systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a more complex accompaniment, often featuring sixteenth-note patterns and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

II<sup>e</sup> POSITION.

Handwritten musical score for page 29, titled "II<sup>e</sup> POSITION." The score is written for piano and features eight systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a single melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a more complex accompaniment, often featuring sixteenth-note patterns and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.



11<sup>e</sup> POSITION

Musical score for 11<sup>e</sup> position, page 34. The score consists of 10 systems of two staves each. The right hand plays a simple melody with whole and half notes, while the left hand plays a more complex pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

11<sup>e</sup> POSITION

Musical score for 11<sup>e</sup> position, page 35. The score consists of 10 systems of two staves each. The right hand plays a simple melody with whole and half notes, while the left hand plays a more complex pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).



## II. POSITION.

## III. POSITION.

Musique grammaire en français.



## IV. POSITION.

1<sup>er</sup>  
Exercise

2<sup>e</sup>

## IV. POSITION.

## IV. POSITION.



## II POSITION

This page contains ten systems of musical notation for piano accompaniment in G major. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The piece concludes with a double bar line.

## II POSITION

This page contains ten systems of musical notation for piano accompaniment in G major, continuing from the previous page. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second note runs, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The piece concludes with a double bar line.



Même exercice dans différentes positions.

(BAILLE)

III. POSITION.



TROISIÈME POSITION

This page contains ten systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

III POSITION

41

This page contains ten systems of musical notation for piano accompaniment, continuing from the previous page. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.



III<sup>rd</sup> POSITION

Musical score for page 42, III<sup>rd</sup> POSITION. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is in 3/4 time and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

III<sup>rd</sup> POSITION

Musical score for page 43, III<sup>rd</sup> POSITION. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music continues from the previous page, maintaining the same 3/4 time and key signature. It features similar rhythmic patterns and concludes with a double bar line at the end of the tenth system.



III. POSITION

Mêmes gammes en bémols.

III. POSITION



III. POSITION.

The left page contains a musical score for the third position. It consists of eight systems of staves. Each system includes a piano (p) staff and a violin (v) staff. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The violin part is more melodic, with long, sustained notes and some grace notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a double bar line.

III. POSITION.

The right page contains a musical score for the third position. It consists of eight systems of staves. Each system includes a piano (p) staff and a violin (v) staff. The piano part continues the complex, flowing melody from the left page, with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part continues the melodic line with long, sustained notes and some grace notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a double bar line.



III. POSITION.

Handwritten musical score for the left page, featuring seven systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

III. POSITION.

Handwritten musical score for the right page, featuring seven systems of piano accompaniment. The first system is labeled "I. CACTUS" and includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The subsequent systems continue the accompaniment with various rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#).



QUATRIÈME POSITION

The left page contains eight systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a single key with a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a more active line in the bass. The second system continues this pattern with some slurs. The third system features a more complex bass line with many sixteenth notes. The fourth system has a long rest in the treble. The fifth system shows a melodic line in the treble and a more active line in the bass. The sixth system continues this pattern with some slurs. The seventh system features a more complex bass line with many sixteenth notes. The eighth system has a long rest in the treble.

LA POSITION

The right page contains eight systems of musical notation. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a single key with a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a more active line in the bass. The second system continues this pattern with some slurs. The third system features a more complex bass line with many sixteenth notes. The fourth system has a long rest in the treble. The fifth system shows a melodic line in the treble and a more active line in the bass. The sixth system continues this pattern with some slurs. The seventh system features a more complex bass line with many sixteenth notes. The eighth system has a long rest in the treble.



III. POSITION.

4

5

Mêmes exercices dans différents tons.

(BAILLOT)

III. POSITION.

31



IV. POSITION

The left page contains a musical score for 'IV. POSITION'. It consists of ten systems of staves. Each system typically includes a piano (p) part in the lower staff and a violin (v) part in the upper staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line.

IV. POSITION

The right page contains a musical score for 'IV. POSITION'. It consists of ten systems of staves, similar to the left page. Each system includes a piano (p) part in the lower staff and a violin (v) part in the upper staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line.



IV. POSITION.

Handwritten musical score for IV. POSITION. The score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music consists of several measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.

IV. POSITION.  
Morceaux gammes ou études

Handwritten musical score for IV. POSITION, Morceaux gammes ou études. The score is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music consists of several measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values.



IV. POSITION

The musical score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The melody is primarily in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The piece concludes with a double bar line in the final measure.

IV. POSITION

The musical score for 'IV. POSITION' consists of eight systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note chords, and quarter-note accompaniment. The first system includes a melodic line in the treble staff. The second system has a melodic line in the treble staff and a complex bass line. The third system features a melodic line in the treble staff and a complex bass line. The fourth system has a melodic line in the treble staff and a complex bass line. The fifth system has a melodic line in the treble staff and a complex bass line. The sixth system has a melodic line in the treble staff and a complex bass line. The seventh system has a melodic line in the treble staff and a complex bass line. The eighth system has a melodic line in the treble staff and a complex bass line.



IV<sup>e</sup> POSITION.

60

IV<sup>e</sup> POSITION.

61

61

QUATRIÈME POSITION.

1<sup>re</sup> EXERCICE.



2

3

4

5

Mêmes exercices dans différents tons.

(BAILLOT)



## V. POSITION.

Handwritten musical score for page 66, titled "V. POSITION." The score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line. The notation is clear and legible, with some handwritten annotations above the staff.

## V. POSITION.

Handwritten musical score for page 67, titled "V. POSITION." The score is written for a single melodic line on a five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line. The notation is clear and legible, with some handwritten annotations above the staff.



CINQUIÈME POSITION

The left page contains seven systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single melodic line across both staves, with various note values, rests, and dynamic markings. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic flow. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

VI POSITION

The right page contains seven systems of musical notation, similar to the left page. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a single melodic line across both staves, with various note values, rests, and dynamic markings. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic flow. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.



V. POSITION.

The first system on the left page consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The system concludes with a double bar line.

V. POSITION.

The second system on the right page also consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in bass clef. The music continues from the first system, maintaining the same key signature and time signature. The piano part continues with its eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.



Musical score for page 68, V Position. The page contains eight systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features various melodic and harmonic exercises. The first system includes fingerings (1-2-3-4) and accents. The subsequent systems show more complex rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for page 69, V Position. The page contains four systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features various melodic and harmonic exercises. The first system includes fingerings (1-2-3-4) and accents. The subsequent systems show more complex rhythmic patterns and melodic lines.

Mêmes Gammes en Bémol.



V POSITION

Exercise

CINQUIÈME POSITION

V POSITION



V. POSITION.

The left page of the musical manuscript contains eight systems of music. Each system is composed of a treble staff and a bass staff. The notation is written in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The music appears to be a single melodic line with a figured bass accompaniment.

V. POSITION.

The right page of the musical manuscript contains eight systems of music. Each system is composed of a treble staff and a bass staff. The notation is written in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The music appears to be a single melodic line with a figured bass accompaniment.



V POSITION.

5

Handwritten musical score for V Position, measures 1-8. The score is written for two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Mêmes Exercices dans différents tons.

4 Cordes.

(BAILLOT)

Handwritten musical score for V Position, measures 9-16. The score is written for two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is marked with a '4' and 'Cordes' above the first staff, and '(BAILLOT)' to the left of the first staff.

VI POSITION.

Handwritten musical score for VI Position, measures 17-24. The score is written for two staves (treble and bass clef) in common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests.



SIXIEME POSITION

This page contains the musical score for the Sixth Position, consisting of seven measures. The notation is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first measure is a whole note chord. The second measure is a half note chord. The third measure is a half note chord. The fourth measure is a half note chord. The fifth measure is a half note chord. The sixth measure is a half note chord. The seventh measure is a half note chord. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

VI<sup>e</sup> POSITION

79

This page contains the musical score for the VI Position, consisting of ten measures. The notation is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first measure is a whole note chord. The second measure is a half note chord. The third measure is a half note chord. The fourth measure is a half note chord. The fifth measure is a half note chord. The sixth measure is a half note chord. The seventh measure is a half note chord. The eighth measure is a half note chord. The ninth measure is a half note chord. The tenth measure is a half note chord. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.



Musical score for page 80, VI<sup>e</sup> POSITION. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'f' and 'p'.

Musical score for page 81, VI<sup>e</sup> POSITION. The page contains ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music continues from page 80, maintaining the same key and time signature. It includes complex rhythmic figures and dynamic markings like 'f' and 'p'.



Musical score for page 82, VI Position. The page contains eight systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for page 83, VI Position. The page contains eight systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The music continues from page 82, maintaining the same 2/4 time and key signature. It includes various rhythmic figures and rests.



## VI. POSITION

Musical score for VI. POSITION, page 816. The score consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in a single key and 4/4 time. The first system features a complex, fast-moving bass line with many beamed sixteenth notes, while the treble staff has a more melodic line. The subsequent systems continue this pattern, with varying degrees of complexity and melodic focus. The score concludes with a double bar line.

## VI. POSITION

Musical score for VI. POSITION, page 817. The score consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The music is written in a single key and 4/4 time. The first system features a complex, fast-moving bass line with many beamed sixteenth notes, while the treble staff has a more melodic line. The subsequent systems continue this pattern, with varying degrees of complexity and melodic focus. The score concludes with a double bar line.



VI. POSITION

Mêmes Gammes en Bémols.

VI. POSITION



VI. POSITION

The left page contains ten systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a single melodic line across both staves, with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like slurs and accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

VI. POSITION

59

The right page contains ten systems of musical notation for piano accompaniment, continuing from the left page. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is similar to the left page, featuring a single melodic line across both staves with various rhythmic values and dynamic markings. A specific instruction, "4<sup>th</sup> Circle", is written above the treble staff of the sixth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.



VI<sup>e</sup> POSITION  
Morceau d'un exercice de difficulté 100

(DALLEY)

VI<sup>e</sup> POSITION



VI<sup>e</sup> POSITION

First system of musical notation for VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves (treble and bass clef) in C major, 2/4 time. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with longer note values.

VI<sup>e</sup> POSITION

1<sup>re</sup> Exercice

First exercise in VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves. The treble clef part contains a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the bass clef part provides a steady accompaniment.

2<sup>e</sup>

Second exercise in VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves. This exercise features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs in both the treble and bass clefs.

VI<sup>e</sup> POSITION

Third system of musical notation for VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves. The treble clef part features a series of eighth-note patterns, while the bass clef part provides a harmonic accompaniment.

3<sup>e</sup>

Third exercise in VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves. The treble clef part contains a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the bass clef part provides a steady accompaniment.

4<sup>e</sup>

Fourth exercise in VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves. This exercise features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs in both the treble and bass clefs.

5<sup>e</sup>

Fifth exercise in VI<sup>e</sup> position, consisting of two staves. The treble clef part contains a series of ascending and descending eighth-note patterns, while the bass clef part provides a steady accompaniment.



SEPTIEME POSITION

This page contains seven systems of musical notation for the seventh position. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The music is written in a 2/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff typically plays a more active line with frequent sixteenth-note runs, while the treble staff provides harmonic support with chords and single notes. The exercise concludes with a final cadence in the seventh system.

VII<sup>e</sup> POSITION

This page contains seven systems of musical notation for the eighth position. The notation follows the same format as the previous page, with treble and bass staves in 2/4 time. The eighth position exercise is characterized by more complex rhythmic structures, including triplets and sixteenth-note patterns. A specific instruction, "4<sup>e</sup> Chorde", is written above the first system of the second system. The piece ends with a final cadence in the seventh system.



## VIF POSTLUDES

Musical score for page 96, titled "VIF POSTLUDES". The score consists of eight systems, each containing a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p". The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

## VIF POSTLUDES

Musical score for page 97, titled "VIF POSTLUDES". The score consists of eight systems, each containing a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p". The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.



## VII. POSITION

## VIII. POSITION



## VII. POSITION

Musical score for VII. POSITION on page 102. The score consists of ten systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system includes a 7-measure rest in the treble staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

## VII. POSITION

Musical score for VII. POSITION on page 103. The score begins with two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system includes an 8-measure rest in the treble staff. Following these systems is a section titled "Mêmes Gammes en Répeté" (Same Scales Repeated), which contains six systems of piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



## VII. POSITION

This page contains the musical score for the seventh position. It consists of seven systems of music. Each system includes a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The piano part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The violin part is written in a treble clef with the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## VII. POSITION

This page contains the musical score for the seventh position, continuing from the previous page. It consists of seven systems of music. Each system includes a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The piano part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The violin part is written in a treble clef with the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.







Musical score for VI. POSITION, page 106. The score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for VII. POSITION, page 107. The score consists of eight systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat).



1<sup>re</sup>  
EXERCICE

2<sup>e</sup>

3<sup>e</sup>

4<sup>e</sup>

5<sup>e</sup>

Mêmes Exercices dans différents tons.

(BAILLOT)



## VII. POSITION

Handwritten musical score for VII. POSITION on page 108. The score consists of two systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The violin part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## VII. POSITION

Handwritten musical score for VII. POSITION on page 109. The score consists of two systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The violin part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



1<sup>re</sup> position 2<sup>e</sup> position 3<sup>e</sup> position 4<sup>e</sup> position 5<sup>e</sup> position 6<sup>e</sup> position 7<sup>e</sup> position 8<sup>e</sup> position 9<sup>e</sup> position 10<sup>e</sup> position 11<sup>e</sup> position 12<sup>e</sup> position

(GUELLER)

This page contains a musical score for guitar, labeled (GUELLER). It consists of 12 systems, each representing a different position of a scale exercise. Each system has a treble and bass staff. The exercises are written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The positions are indicated by numbers 1 through 12 above the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

This page continues the musical score from page 112. It contains 12 systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is consistent with the previous page, featuring notes, rests, and accidentals. The exercises are written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The page concludes with a double bar line at the end of the 12th system.



## III. Application des 12 positions et des tons en lieues.

(KREI 1218)

1<sup>re</sup> position  
2<sup>e</sup> position  
3<sup>e</sup> position  
4<sup>e</sup> position  
5<sup>e</sup> position  
6<sup>e</sup> position  
7<sup>e</sup> position  
8<sup>e</sup> position  
9<sup>e</sup> position  
10<sup>e</sup> position  
11<sup>e</sup> position  
12<sup>e</sup> position

1<sup>re</sup> position  
2<sup>e</sup> position  
3<sup>e</sup> position  
4<sup>e</sup> position  
5<sup>e</sup> position  
6<sup>e</sup> position  
7<sup>e</sup> position  
8<sup>e</sup> position  
9<sup>e</sup> position  
10<sup>e</sup> position  
11<sup>e</sup> position  
12<sup>e</sup> position



BRILLIOT



Passacaglia in G major, BWV 581

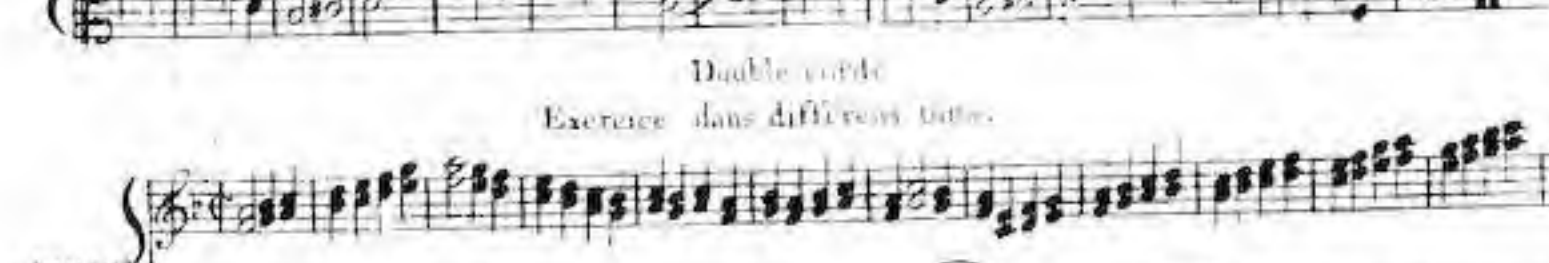
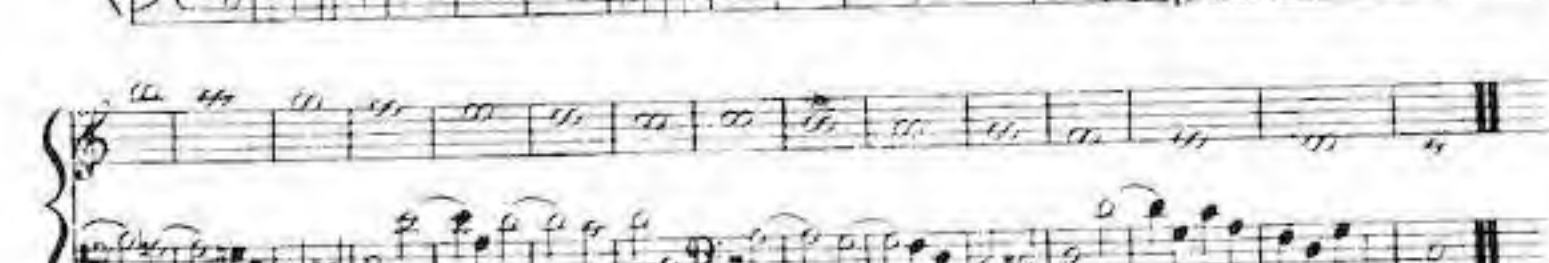
1 (KREUTZER)

2 (KREUTZER)

Passacaglia in G major, BWV 581



DOUBLE CORDE.

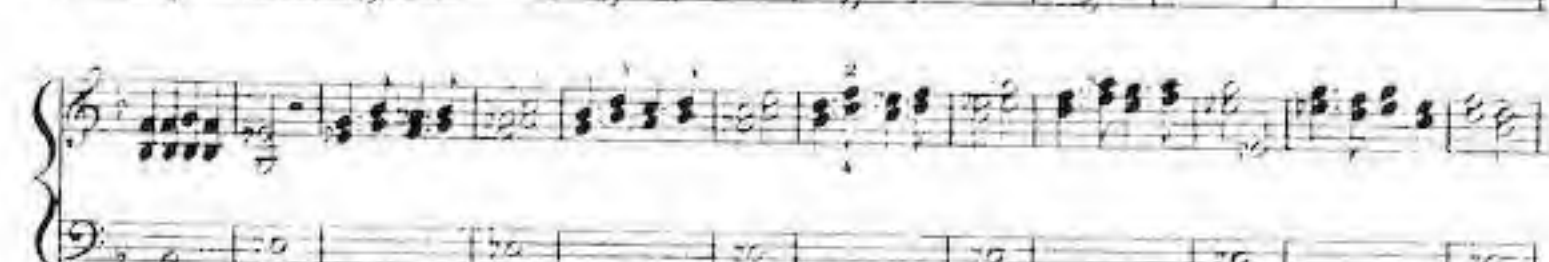
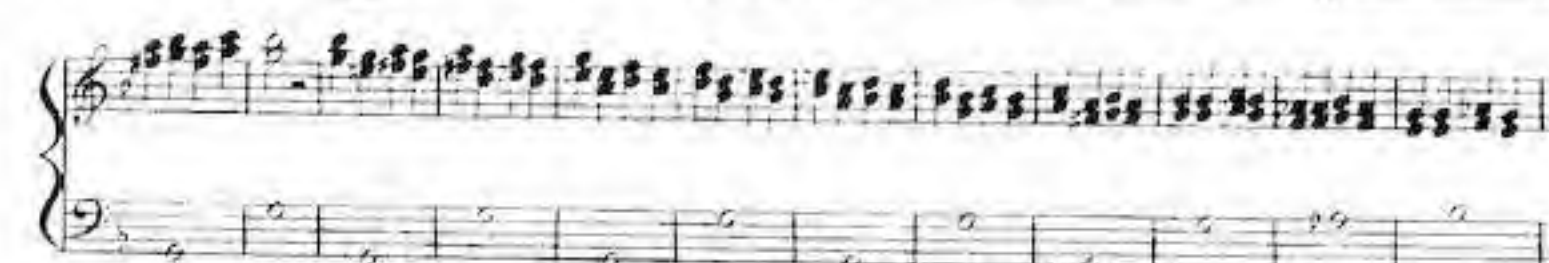
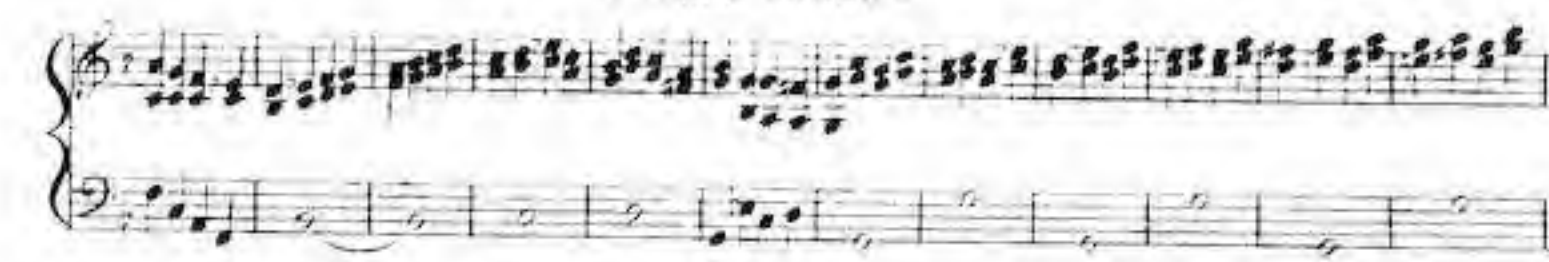


Double corde  
Exercice dans différents tons.



DOUBLE CORDE.

127





This page contains eight systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The exercises are written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first seven systems feature complex, fast-paced patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The eighth system, labeled 'N° 1', is a slower exercise with a more straightforward melodic line in the treble and a supporting bass line.

GAMMES EN DOUBLES CORDES

This block contains the first exercise of the 'GAMMES EN DOUBLES CORDES' section, labeled 'N° 1'. It is written in G major and 4/4 time, featuring a treble and bass staff with a series of double-cord patterns.

DOUBLE-CORDE

This page contains ten systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The exercises are written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system is a simple exercise. The second system, labeled 'N° 2', is a more complex exercise with many beamed notes. The third system, labeled 'N° 3', is a complex exercise with many beamed notes. The fourth system, labeled 'N° 4', is a complex exercise with many beamed notes. The fifth system, labeled 'N° 5', is a complex exercise with many beamed notes. The sixth system is a complex exercise with many beamed notes. The seventh system is a complex exercise with many beamed notes. The eighth system is a complex exercise with many beamed notes. The ninth system is a complex exercise with many beamed notes. The tenth system is a complex exercise with many beamed notes.



Les compositeurs emploient quelque fois la petite note pour indiquer le PORTAMENTO, ou PORT DE VOIS.

On ne doit jamais employer l'Appoggiatura sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées par des silences, quelqu'ils soient.

### TRILLE.

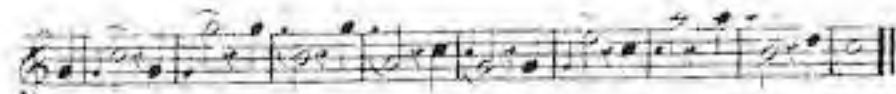
Le Trille, appelé improprement CADENCE, parcequ'on le place sur les cadences harmoniques, est un agrément du chant d'un usage si fréquent, que si l'on ne cherche à l'avoir brillant, souple, vif et léger, on ne fera jamais que déparer la mélodie.

Il consiste dans le battement alternatif de la note sur laquelle il est marqué, avec une autre note à un degré au dessus.

Il y a deux sortes de Trilles: celui d'un ton, et celui d'un demi-ton.

Pour avoir un beau Trille, il faut faire retomber le doigt avec la plus grande souplesse et agilité d'aplomb sur la corde, en le levant assés haut pour lui donner de l'élan. On commence lentement pour éviter d'y mettre de la roideur; on augmente peu à peu de vitesse, mais seulement lorsqu'on a pris l'habitude de faire retomber le doigt toujours à la même place, et positivement sur la seconde majeure ou sur la seconde mineure, car le Trille est vicieux dès qu'il s'écarte du ton ou du demi-ton.

Il y a plusieurs manières de le préparer et de le terminer. Voici les plus usitées; c'est au goût qu'il appartient de les employer à propos.



Trille de seconde majeure. Trille de seconde mineure.



Préparations.



### Manière de le terminer.

Le Trille s'emploie non seulement dans les fins de phrases qu'on appelle cadences finales, mais encore dans les autres cadences harmoniques, et dans les chants comme dans les traits.

On peut y joindre une petite note de passage.

En montant, le petit note de passage se s'emploie toujours.

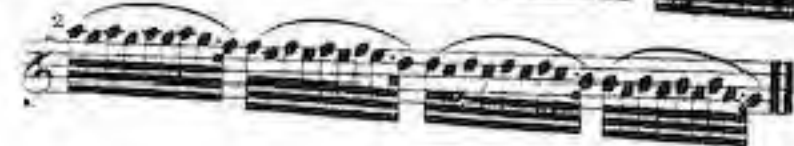
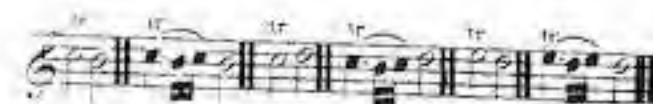
Il y a des cas où le Trille ne s'achève pas; on le nomme alors *cadence*; on l'indique quelquefois par ce signe.

On fait une suite de Trilles en glissant le doigt et en faisant un battement alternatif sur chaque note.

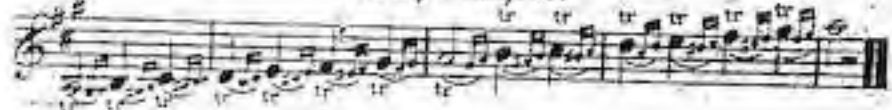
Cet enchaînement de Trilles peut se faire en commençant par la note supérieure, de cette manière.

On bien en faisant sentir la note principale, c'est à dire celle sur laquelle le Trille est marqué.

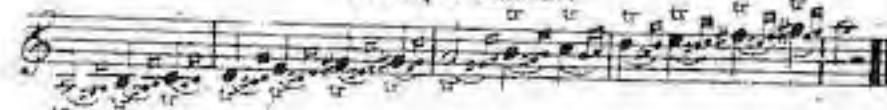
On peut faire également une suite de Trilles de cette manière.



Exemple majeur.



Exemple mineur.





## AGRÈMENS DU CHANT.

## PETITE NOTE, ou APPOGGIATURA. ( )

La petite note est un agrément du chant que les Italiens appellent *appoggiatura*.

Quand on la pose en dessus, elle est toujours d'un ton ou d'un demi-ton.

Quand elle est posée en dessous, elle doit former constamment un intervalle d'un demi-ton.

Elle vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

On l'appelle *Appoggiatura préparée*, quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle. Elle doit alors toujours valoir la moitié de cette note.

Le mot *Appoggiatura* dérivant du verbe *appoggiare* qui veut dire appuyer, on doit conséquemment appuyer sur la petite note; mais si elle est trop ou trop peu appuyée, elle manque son effet.

On peut faire une double *Appoggiatura* de cette manière:

Cet agrément ne se marque point: c'est à l'exécutant à le placer avec goût.

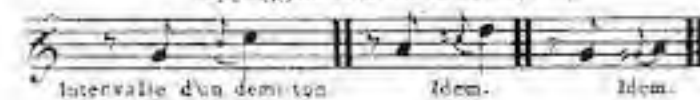
Voici une autre espèce de double *Appoggiatura*, qui se fait en articulant également et avec légèreté les deux petites notes, et en restant sur la grande.

(1) Extrait de la Méthode de Chant adoptée par le Conservatoire de Musique pour servir à l'enseignement dans cette partie.

## Appoggiatura en dessus.



## Appoggiatura en dessous.





Si elles doivent être nécessairement détachées, on les soutiendra tout le long de leur valeur, avec la même étendue d'archet.

Dans l'ALLEGRO MAESTOSO ou MODERATO assai, où le coup d'archet doit être plus fréquent et plus décidé, il faut donner au détaché le plus d'étendue possible, depuis environ la moitié de la baguette, pour que les sons soient ronds et que la corde soit mise en pleine vibration. On doit aussi finir et pousser l'archet vivement et mettre entre chaque note une espèce de petit repos. Exemple.



Dans le PRESTO, le coup d'archet devant être encore plus fréquent et plus vif, on donnera moins d'étendue au détaché, que l'on fera de même des trois quarts de l'archet, mais on aura soin de lui en donner assez pour que la corde soit également bien mise en vibration, afin que les sons partent aussi loin qu'il est possible, que chaque note puisse ressortir, et qu'on puisse donner au jeu de la force et de la chaleur.

Plus on allongera ces coups d'archets, et plus ils produiront d'effet si on les place à propos; mais il ne faut rien entre, et l'on doit chercher à régler son archet suivant la mesure de ses moyens.

On observe au surplus que cette division d'archet ne concerne que les traits, et que dans les passages de chant il faut étendre ou ménager l'archet suivant le mouvement et le caractère des morceaux.

Ce coup d'archet doit être fait de la pointe et articulé avec fermeté; il sert à contraster avec les chaus soutenus. Il est d'un grand effet quand on le place convenablement.

On l'emploie de même dans les triplets.

Pour le bien marquer sans devenir ni sécheresse, il faut piquer chaque note en sauprenant la corde avec vivacité, et donner assez d'étendue à l'archet pour que le son soit rond et plein. Il faut aussi que toutes les notes soient très égales entre elles, ce qu'on obtiendra si l'on met plus de force à la note poussée, naturellement plus difficile à marquer que la note tirée.



Le STACCATO, ou détaché articulé, se fait en piquant plusieurs notes du même coup d'archet. Son principe est le même que celui du Martelé, c'est à dire qu'il doit être fait de la pointe, sans que l'archet quitte la corde, avec cette différence qu'il faut employer le moins d'archet possible, si l'on veut le bien articuler, et qu'il faut marquer avec fermeté la première et la dernière note.

On ne doit mettre aucune raideur dans le Staccato; l'archet doit avoir du jeu dans la main, et le pouce doit seulement un peu presser la baguette. On parvient à le faire en le travaillant lentement, et en arrêtant l'archet à chaque note.

On fait aussi le Staccato en tirant; on commence alors au milieu de l'archet, on mène plus haut suivant la quantité de notes qu'on doit faire.









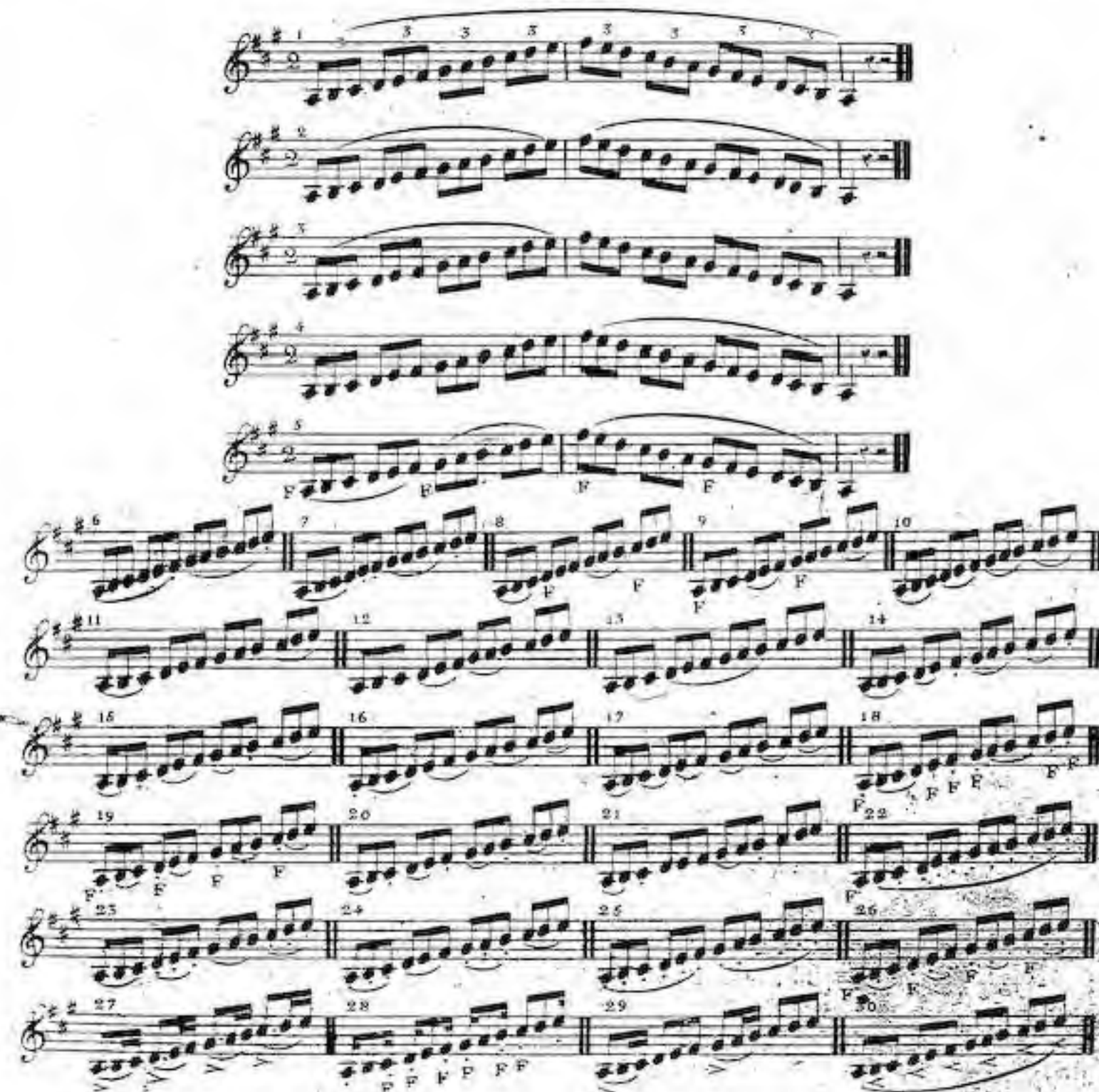
## VARIÉTÉ DE L'ARCHET.

On n'a parlé jusqu'ici que des notes soutenues et des notes détachées. Les unes des autres, mais outre qu'il est indispensable de lier les notes entr'elles si l'on veut chanter sur l'instrument, il y a de certains traits qui reçoivent de la variété des coups d'archet une expression et un caractère qu'ils n'auraient point sans cette ressource dont il ne faut point abuser, car elle ne ferait alors que fatiguer l'oreille, et nuirait à la véritable expression qui sait toujours ménager les effets.

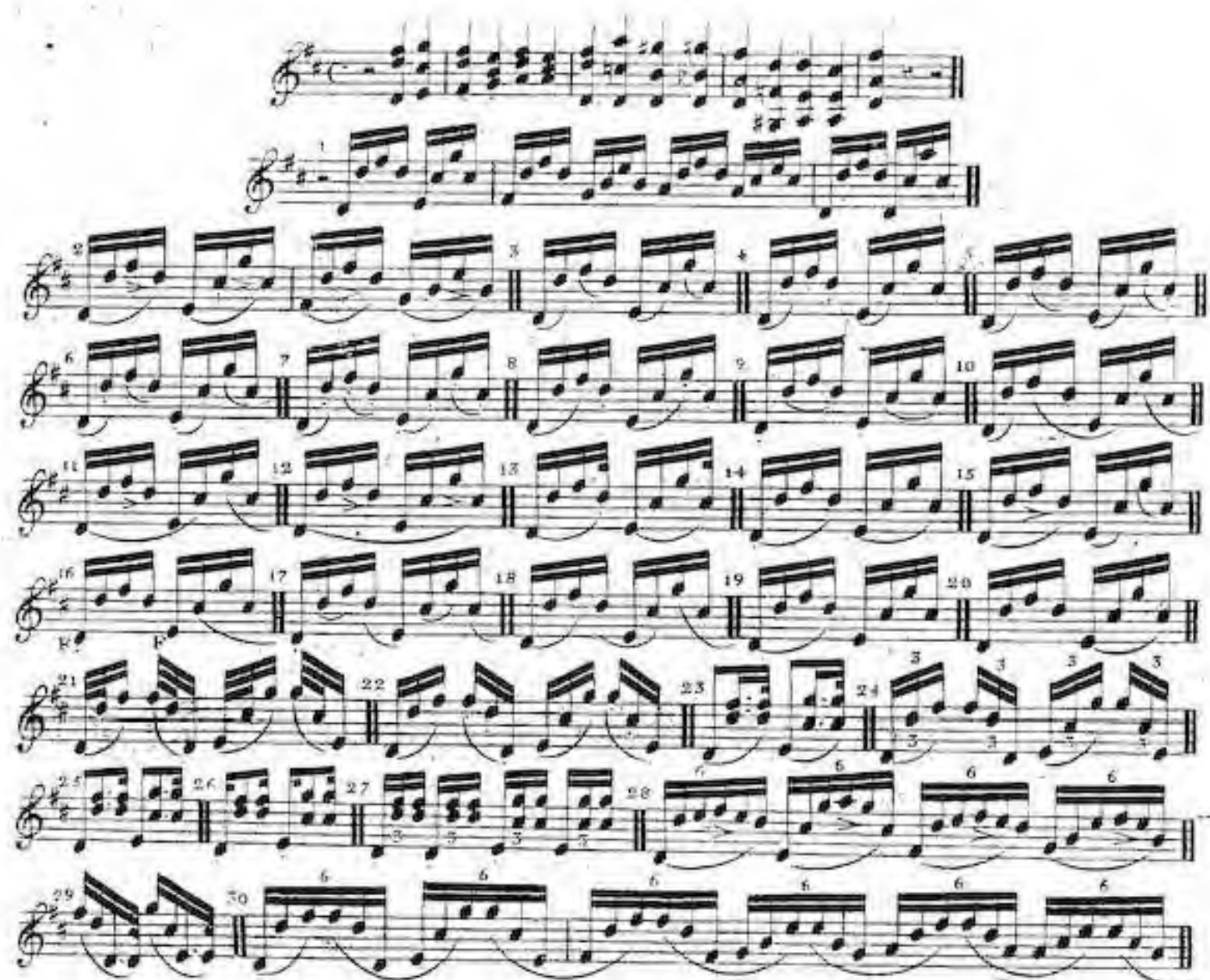
## COUPS D'ARCHET VARIÉS.

SUITE.  
des coups d'Archet variés.

## TRIOLETS.





ARPEGGIO  
sur trois cordes.ARPEGGIO  
sur quatre cordes.

## SON.

On distingue dans le Son d'un instrument, la QUALITÉ ou le TIMBRE, et le degré de force.

Le plus beau timbre est celui qui réunit la douceur à l'éclat. (1) On verra plus loin comment celui du Violon possède cet avantage.

Il faut donc s'attacher à le lui conserver en tirant des sons pleins et moelleux, en leur donnant de la force et de la rondeur.

Le son est produit sur le Violon par la manière dont l'archet met les cordes en vibration: on a vu qu'il fallait avoir grand soin de le tirer toujours dans le même sens sur les cordes; la pureté du son en dépend. La justesse contribue beaucoup aussi à cette pureté, en ce qu'une note touchée parfaitement juste en fait ressortir d'autres qui lui sont consonnantes. (2)

Pour obtenir tout ce qui tient au mécanisme du Son, on s'exercera 1° à le soutenir avec force, 2° à tirer un Son faible et ménagé, 3° à enfler, diminuer, modifier le Son.

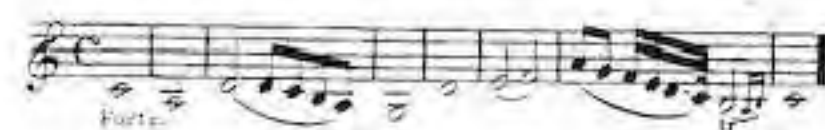
## SONS SOUTENUS FORT.

Le Son soutenu doit être également fort d'un bout à l'autre de l'archet. Pour conserver cette égalité, il faut augmenter de force à mesure qu'on s'approche de la pointe de l'archet qui est naturellement plus faible, serrer la baguette avec tous les doigts, surtout avec le pouce; si l'on appuie l'index sans contrebalancer sa force au moyen du pouce, on écrasera la corde, et l'on ne pourra tirer un son pur.

Il faut ensuite alléger l'archet aux deux extrémités et faire succéder avec adresse le coup d'archet poussé à celui qu'on vient de tirer, de manière à ce que ce changement se fasse sans interruption et sans la moindre secousse.

Les principes que l'on donne pour la manière de ménager la respiration dans le chant sont applicables à celle

Largo.



(1) Rousseau, Dict. de Musique.  
(2) Système de Tartini, Dict. de Musique.  
Rousseau.



dont il faut employer l'archet; il faut l'office de la respiration, c'est lui qui doit marquer les repos et les demi-repos, et c'est en quoi consiste principalement l'art de phraser. « Pour bien jouer, disait Tartini, il faut bien chanter. »

Il est bon d'observer en passant que ce principe si vrai, si juste en général, et qu'il faut s'attacher à suivre, n'est point applicable à de certains traits qui tiennent au génie de l'instrument, qui servent à contraster avec les passages de chant, et qui forment un genre d'expression que la voix ne comporte pas.

#### SONS SOUTENUS. PIANO.

On fera de même exercice sur des gammes ou sur le passage suivant en soutenant l'archet légèrement sur la corde au commencement de la note et en l'abandonnant à mesure qu'on s'approchera de la pointe.



#### SONS ENFLÉS, DIMINUÉS, NUANCES.

##### SONS ENFLÉS.

On augmentera peu à peu la force du son en approchant de la pointe, et de manière à ce que le Crescendo soit insensible.

##### SONS DIMINUÉS.

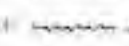
On commencera très fort, et l'on diminuera peu à peu la force du son en approchant de la pointe.

##### SONS FILÉS.

Il faut, dans les sons filés, commencer très Piano, augmenter insensiblement la force du son jusqu'au milieu de l'archet d'où l'on fera décroître le son par degré.

On peut filer les sons d'une autre manière, en faisant faire une espèce



d'ondulation à l'archet. On s'empêchera quelquefois dans les tenues et les points d'orgue, mais on doit user rarement de cette manière de filer les sons. — Le compositeur l'adopte par le signe .



#### NUANCES.

Ce sont les nuances que l'on met dans le son qui produisent les plus beaux effets en musique; elles sont pour la mélodie ce que peuvent être le clair obscur, et le jeu des lumières pour la peinture. On ne saurait trop recommander aux élèves d'observer les nuances avec une exactitude scrupuleuse; l'étude des sons filés leur donnera les moyens nécessaires pour y parvenir; cette étude seule peut les rendre maîtres de leur archet, former leur qualité de son, leur donner de la tenue, de la largeur dans le jeu, et tout ce qu'il faut enfin pour que le mécanisme du Violon puisse obtenir tous les mouvements de l'âme.

On peut appliquer à plusieurs notes et même à des phrases entières, à des morceaux entiers, les principes qu'on vient d'exposer.

Les mêmes nuances se mettent dans les coups d'archet variés.

Il est une règle générale qu'il ne faut point négliger; c'est que tous les passages qui vont du grave à l'aigu doivent se faire en augmentant la force du son, et qu'il faut diminuer le son pour ceux qui vont de l'aigu au grave. C'est une loi de rigueur dans le chant, et c'est de la Méthode de Chant même que nous l'avons tirée.





« Les Ornemens ou Broderies, sont  
 « plusieurs notes de goût que l'on ajoute  
 « dans l'exécution pour varier un chant  
 « souvent répété, ou pour orner des pos-  
 « ses trop simples (1) que l'auteur, même  
 « souvent, fait sans l'intention de don-  
 « ner carrière au goût de l'exécutant.  
 « En voici quelques exemples tirés d'un  
 « traité des agrémens de la musique, par  
 « le célèbre Tartini. Ces exemples  
 « pourront donner une idée de la variété  
 « que l'on peut mettre dans la manière  
 « d'orne une phrase ou une cadence, et en  
 « même-temps de la retenue qu'il faut avoir  
 « dans l'emploi de ces agrémens, car il est  
 « si facile de périr contre l'harmonie et  
 « le bon goût.



(1) Rousseau, Dict. de Musique, Art. Broderies.



« L'imagination invente les ornemens,  
 « mais le bon goût les restreint,  
 « leur donne la forme et l'expression  
 « convenables, et même les exclut entiè-  
 « rement dans tous les morceaux où le  
 « sujet de la composition et ses parties  
 « présentent un objet ou un sentiment  
 « particulier qui ne peut être allé-  
 « gé en aucune manière, et qui doit être  
 « exprimé tel qu'il est. (2)

« Il ne suffit pas d'avoir égard à la  
 « place où il faut mettre les ornemens,  
 « on doit encore éviter de les multiplier:  
 « la quantité d'ornemens nuit à la véri-  
 « table expression, défigure la mélodie  
 « et finit par devenir monotone. On ne  
 « s'en sert souvent que pour suppléer  
 « au défaut de sensibilité, ou dans  
 « l'intention d'augmenter le charme  
 « de l'exécution, mais c'est une erreur:  
 « rien n'est beau et touchant que ce qui  
 « est simple; il faut que l'expression  
 « soit parée par les grâces, mais non  
 « pas éclipée par elles. Le bon goût  
 « veut que l'on emploie les ornemens  
 « avec sagesse, et surtout qu'on les tire  
 « de la nature même de l'expression du  
 « chant.

(2) Tartini, même ouvrage.

(\*) On trouvera cet Adagio brodé de dix-sept manières  
 différentes par Tartini dans l'axe ou violon de J. B. Cartier.



SOUVENIRS SUR LA DAI

COPIÉ

N<sup>o</sup> 1

Adagio



N<sup>o</sup> 2

Moderato



N<sup>o</sup> 3

Allegro



N<sup>o</sup> 4

Moderato



N<sup>o</sup> 6

Maestoso



N<sup>o</sup> 7

Presto

ma non

troppo



N<sup>o</sup> 8

Moderato





N<sup>o</sup> 9  
Andante  
FF

N<sup>o</sup> 10  
Moderato

N<sup>o</sup> 11  
Allegretto

N<sup>o</sup> 12  
Moderato

N<sup>o</sup> 13  
Allegro  
En effleurant la corde

N<sup>o</sup> 14  
Andante



144

N<sup>o</sup> 15.  
Allegro

N<sup>o</sup> 16.  
Moderato

145

N<sup>o</sup> 17.  
Allegro  
con trapp.

N<sup>o</sup> 18.  
Presto

N<sup>o</sup> 19.  
Maestoso

N<sup>o</sup> 20.  
Adagio  
con espressione



N<sup>o</sup> 27  
Allegro

N<sup>o</sup> 28  
Moderato

N<sup>o</sup> 29  
Allegro

N<sup>o</sup> 30  
Allegro  
Moderato



N<sup>o</sup> 21  
Allegro  
con tempo

1<sup>a</sup> Corda 2<sup>a</sup> Corda

2<sup>a</sup> Corda

N<sup>o</sup> 22  
Allegro

N<sup>o</sup> 23  
Allegretto

N<sup>o</sup> 24  
Allegro

N<sup>o</sup> 25  
Allegretto

N<sup>o</sup> 26  
Moderato



Nº 31. *And. esp. r. d. d. d.*  
 Allegro

Nº 32. *Andante*

Nº 33. *Allegro*

Nº 34. *Moderato*



Nº 35. *Allegro*

Nº 36. *Allegretto*

Nº 37. *Moderato*

Nº 38. *Allegro*

Nº 39. *Vivace*

Nº 40. *Allegro Moderato*



134

N° 41. *Sur le 4<sup>e</sup> C<sup>ro</sup>u.*  
 Moderato

N° 42. *Allegro*

N° 43. *Allegro*

135

N° 44. *Allegro molto*

N° 45. *Allegro*  
 En poussant.  
 Sur les 5<sup>e</sup> cordes basses.



N<sup>o</sup> 46.  
Allegro  
on Thru

N<sup>o</sup> 47.  
Andante  
Con molto espressione

N<sup>o</sup> 48.  
Presto  
Agitato.

N<sup>o</sup> 49.  
Allegro

N<sup>o</sup> 50.  
Presto  
fine



[illegible]

On remarque bientôt que tout ce qui vient d'être dit regarde le premier de l'expression, et qu'il est une autre manière de la considérer.

## DATA LINK

Chaque compositeur possède un cachet qu'il imprime à tous ses ouvrages, au style qui lui est propre, qui tient à sa manière de sentir et d'exprimer.

liberté d'expression sur les aspects (re) : 30-02-11

Mais cette organisation – laquelle il n'y avait jamais eu, d'ailleurs, matériellement, pour l'effort – nous se faisait et sans être légitime; c'est un bon grain à piler sans moulin, plus commode qu'un moulin.

## DOI: 10.1002/for

Mais on ne peut pas en général conclure sa sensibilité ne va pas au (1) ATT. D'ailleurs, il y a une



II<sup>me</sup> PARTIE.

1.  $0.1 \leq \text{EXP}(\text{TS}) \leq 100$   
 2.  $0.1 \leq \text{L} \leq \text{MAX}(\text{L}) \leq$

Le langage :

- La compression consiste à rendre avec une énergie faibles les bits qui sont utilisés.
- La décompression est l'opération qui a été effectuée sur le 2.

## DES MOYENS D'EXPRESSIONS.

→ B: every letter in  $\Sigma$  maps to  $\delta \in C$  (position)

Que ceux qui désirent une belle épouse et une vengeance se hâtent de se préparer par des moyens méconnus que nous avons indiqués. 2<sup>e</sup> mais qu'ils ne la cherchent point ailleurs que dans leur sensibilité qu'ils s'appliquent à le tirer du fond de leur âme, car c'est là qu'ils trouveront sa source.

### III. MOVEMENT

For the stability analysis, we consider the initial condition  $y(0) = y_0$ , where  $y_0 = (y_0^1, \dots, y_0^N)^T \in \mathbb{R}^N$  is a given quantity.



Le poète, par son idéalisme, doit transcender les conditions matérielles qu'il se fait sentir que, par la force des pensées qu'il met en œuvre, et qu'il doit moins sa hardiesse de son feu qu'à la douce possession de son expression.

Il n'en est pas de même dans la composition. Le Violon doit, à l'exception toute sa puissance de pour dominer et à ce qu'il regimasse, à ce qu'il parle en maître. Il est pour l'ensemble plus grand, moins subtil, moins et pour produire de plus grands effets, c'est un plus vaste théâtre. Il est plus abstrait, c'est un plus grand espace qu'il demande au violoncelle, au contrebasse, au ténor, et la symphonie qui lui sert de prolongement avec noblesse. Dans tout ce qu'il fait, il tend plutôt à créer l'unité qu'à multiplier. Il ne cherche point à briser la mesure, la force, le pathétique, et ses accents les plus puissants pour toucher la multitude. On croit un motif élégant et simple qui se répète sous différentes formes et conserve toujours l'attitude de la mesure, ou c'est un début noble et fin qui se termine par une accorde, et dont il développe le caractère soit dans les traits qu'il fait avec sa main, soit dans les chants qu'il rend avec douceur.

Profondément en dans l'Adagio, il sentent avec l'effort et solennité les sons les plus touchants; tantôt il laisse venir son jeu et sa pensée sous une harmonie grave et religieuse, tantôt il gémir dans des moindres plaintes et tendre et varie ses accents avec l'abandon de la douleur, tantôt noble et majestueux il s'élève avec force au dessus de tout sentiment vulgaire et se livre à son inspiration; le Violon n'est plus un instrument, est une âme sonnant purifiant l'espace, il se trouve l'essence de l'humanité, le moins attentif et cherche au fond de son cœur la route invisible qu'il lui faut suivre.

Le Presto vient offrir à l'existence un mouvement d'expression pour le changer d'accents et de caractères; il donne l'essor à son caractère il communique à ceux qui l'entendent le feu qui illumine à les élever dans tous ses états, il frappe, il étonne par sa hardiesse, il touche par sa sensibilité qui ne l'abandonne jamais; il fait braver comme il fait les traits les plus énergiques, puis, avec l'abandon de la passion, il étonne son jeu, sa force paraît épuisée au point des états frénétiques de la joie ou par l'agitation de la douleur, tantôt il se ranime par degrés, il augmente la force du son, redouble ses effets, porte l'émotion à son dernier période, jusqu'à ce que l'enthousiasme s'empare de l'auditeur comme du musicien, les électrisent à la fois, et leur fasse éprouver ces transports si pleins de charmes qu'amenent toujours la véritable expression.

Heureux celui que la nature a doué d'une profonde sensibilité! il possède au delà de lui-même une source intarissable d'expression. Les années ne font qu'accroître sa richesse, elles lui donnent des sensations nouvelles, elles varient ses situations, elles modifient ses sentiments; plus ses idées se mûrissent, plus sa raison s'éclaire, et plus il acquiesce de simplicité dans ses moyens et d'ampleur dans ses effets; l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le droit de sa vie; il chante ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a

connus, et moins qu'il se confie à ce qui ne tient que l'instinct, au talent naturel, il se fait toujours au point de son art. Il ignore jamais sa sensibilité et porte à ses accents le charme délicieux de la nouveauté. Les épreuves même de l'adversité éveillent son courage, exaltent son imagination et lui donnent des conceptions sublimes; ces idées fortes que les grands artistes font naître et qui semblent naitre du sein des songes, qu'il ne soit celle le soit qui l'éveille, la mélodie est son langage, son âme fidèle, et lui donne la plus pure de toutes les possessions, la connaissance le secret de communiquer toutes les sensations qu'il éprouve, et d'adresser ses sympathies à ses semblables.



devant du principe) et on a l'essai que de petites observations lui soient répétées au cours d'un levé au cadastre, mais on ne peut pas en tirer, la meilleure façon de conclure est donc par celle qui donne le résultat, mais celle qui l'élève sans paraître lui nuire.

## TABLE I. Properties of the polymers.

Il ne suffit pas de bien savoir la mensure pour avoir de l'exactitude, il faut de plus mettre une grande précision dans chaque lettre qui compose le mensure, et tellement maîtriser son pen que le mensurement soit toujours égal.

L'expression permet quelquefois une légère altération dans le mensure ; mais, en cette altération est gradué et courant impossible en la mesure n'est simplement que degoiser, c'est à dire, qu'on degoise d'y mangier ou mangier en se retirent le pied après avoir eslé le la source qu'importe.

Si l'on abuse de cette liberté, on passe que perd le charme qui lui est dû, on perd par la régularité du mouvement et l'on est assailli de cette monotonie à cette division des leçons qui déterminent même le caractère d'un monoton, se fatiguent bientôt d'une diversité, d'une confusion de mouvements qui défont les beautés de l'ensemble.

On voit donc de la claudication à l'excitation en pressant un peu la mesure dans la difficulté, comme si la claudication d'expression était dans la vitesse; il faudrait donc remonter à mettre de la claudication dans un Adagio? ce système n'est qu'un moyen factice pour suppléer à la véritable claudication. Celle-ci se maintient dans la manière de rendre un passage avec force, avec énergie, avec une expansion d'âme qu'on doit employer dans l'Adagio comme dans les autres mouvements.

L'aplomb, c'est-à-dire la justesse, ce qu'il y a de plus rare dans l'exécution, ne peut voir en jouant devant un chronomètre mis en mouvement, qu'il n'est rien de plus difficile que de marquer également les tons et la mesure. On dirait que c'est le mouvement du sang qui nous a rendu le rythme nécessaire et qu'on doit sans battements du cœur l'énergie de la mesure! Dans le premier des passages ne sont-ils pas en effet ces évolutions fluides, vives, hautes, lentes, ces mouvements plus ou moins accélérés que l'amour, la haine, le plaisir, la douleur, ou la crainte, ou l'espérance existent dans notre sein? ne sont-ils pas ceux qui servent de règle au compositeur pour choisir les rythmes et la mesure; mais par leur nature même, ils ne peuvent être mathématiquement réguliers; il y a toujours d'ailleurs des différences qui naissent de l'organisation de chaque individu, et voilà d'où vient la grande difficulté de conserver l'aplomb, et de suivre un mouvement donné.

Pour y parvenir, il faut que la tête soit de l'humour, brave, acrobate, à modérer la vivacité des sens, et à régler ces passions qui doivent animer l'écritain; s'il se laisse entraîner par elles, plus de mesure, plus de nuances, plus d'effets; s'il a trop de colonne, il est froid; l'art consiste maintenant en l'équilibre de sentiment qui vous entraîne et celui qui vous retient; c'est, comme on le voit, un autre genre d'aplomb que celui qui brist

on peut voir que les dérivées (par rapport à  $x$ ) des lignes et  $\gamma$  de  $\mathcal{M}$  sont, au point  $(x, y)$ ,  $\frac{1}{2}g_{\text{cyl}}(x, y)$  et  $\frac{1}{2}g_{\text{cyl}}(x, y)$  et on trouve donc la même

### 6.4.1.1. DEFINITION

[illegible]

Une partie des auteurs d'expression dant ou a parlé plus haut tient à fait et indique ce qu'il faut pour faire l'œuvre, mais le genre d'expression conduit à une œuvre, c'est-à-dire que, par le sentiment, l'œuvre d'un seul, dans le vaste empire de l'expression pour y faire de nouvelles découvertes, plus de réflexion, plus de science l'artiste dans un talent supérieur est tellement habilement informé sur les règles de l'art, qu'il les suit sans étude comme sans peine, et que bien de l'œuvre son imagination, elle ne servent qu'à faire valoir ses idées et à le pénétrer davantage de ce qu'il veut.

Na sensibilidade às perguntas a respeito de qual era possível a priori a existência de teorias de seis axiomas, que são como se mudasse o nível do sujeito.

La *Soprano*, espère de Concerto dépouillé de ses accompagnements : lui donne les moyens de faire briller sa voix, de développer une partie de ses ressources, de se faire entendre seul sans appui, sans repos, sans accompagnement (même l'accompagnement) ; entièrement livré à lui-même, il finit ses nuances et ses contrastes de son propre fonds et remplace par la variété de ses intentions les effets dont ce genre de musique peut manquer.

Dans le *gératone*, il sacrifie toutes les richesses de l'instrument à l'effet général, il prend l'esprit de cet autre genre de composition dont le dialogue d'Arnaut semble être une conversation d'amis qui se communiquent leurs sensations, leurs sentiments, leurs affections mutuelles : leurs impressions différentes font naître une discussion amicale à laquelle chacun de ses deux supplicés se voit traité « sans Pampolcon » d'ami.



# TABLE DES MATIÈRES

## POUR L'ÉCRITURE PARTE

### POUR L'ÉCRITURE PARTE

De la forme et de la position des lettres de l'alphabet  
De la forme et de la position des lettres de l'alphabet

#### INTRODUCTION

I <sup>re</sup> position	Gammes simples en dièses	1.30
	Mêmes gammes en bémols	1.31
	Gammes en ré	1.32
	Mêmes gammes dans différents tons	1.33
II <sup>de</sup> position	Gammes simples en dièses	1.34
	Mêmes gammes en bémols	1.35
	Cinq gammes en ré	1.36
	Mêmes gammes dans différents tons	1.37
III <sup>de</sup> position	Gammes simples en dièses	1.38
	Mêmes gammes en bémols	1.39
	Cinq gammes en ré	1.40
	Mêmes gammes dans différents tons	1.41
IV <sup>de</sup> position	Gammes simples en dièses	1.42
	Mêmes gammes en bémols	1.43
	Cinq gammes en ré	1.44
	Mêmes gammes dans différents tons	1.45
V <sup>de</sup> position	Gammes simples en dièses	1.46
	Mêmes gammes en bémols	1.47
	Cinq gammes en ré	1.48
	Mêmes gammes dans différents tons	1.49
VI <sup>de</sup> position	Gammes simples en dièses	1.50
	Mêmes gammes en bémols	1.51
	Cinq gammes en ré	1.52
	Mêmes gammes dans différents tons	1.53
VII <sup>de</sup> position	Gammes simples en dièses	1.54
	Mêmes gammes en bémols	1.55
	Cinq gammes en ré	1.56
	Mêmes gammes dans différents tons	1.57
	Récapitulation de toutes les positions et des tons en dièses	1.58
	Récapitulation de toutes les positions et des tons en bémols	1.59
	Trois gammes pour les dièses dans les sept positions	1.60
	Trois gammes pour les bémols dans les sept positions	1.61
	DOUBLE CORDE. Haut exercice en ré en tous les modes	1.62
	Exercice dans différents tons	1.63
	AGGÈRES DE CHANT	1.64

# TABLE DES MATIÈRES

## TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	1.65
Autres	1.66
Chapitre	1.67
Chapitre	1.68

#### TABLE DES MATIÈRES

De l'importance et de la portée	1.69
De l'importance et de la portée	1.70
De l'importance et de la portée	1.71
De l'importance et de la portée	1.72
De l'importance et de la portée	1.73
De l'importance et de la portée	1.74

#### TABLE DES MATIÈRES